

Claudia Öhlschläger

**Bekenntnisse eines Erotikers.
Voyeurismus, Geschlechterdifferenz
und Intermedialität in Mario Vargas Llosa
*Lob der Stiefmutter***

Mario Vargas Llosa: ein Erotiker? In dieser Rolle jedenfalls präsentiert sich der lateinamerikanische Autor seinen Lesern in seinen jüngeren Romanen *Lob der Stiefmutter* ([1988] 1993: 49) und *Die geheimen Aufzeichnungen des Don Rigoberto* (1997: 22-35). Vor dem Hintergrund seiner zurückliegenden politischen und gesellschaftskritischen Texte erscheint diese Wahl des erotischen Genres keineswegs selbstverständlich. Es stellt sich somit die Frage, welches Interesse Vargas Llosa mit seinem erotischen Projekt verfolgt.

Meines Erachtens liegt für ihn die Bedeutung des Erotischen weniger im Inhalt – im erotischen Sujet – sondern vielmehr in der Sprache selbst begründet. Im Zeitalter eines folgenreichen medialen Paradigmenwechsels, infolgedessen das Medium Schrift zunehmend vom Medium Bild abgelöst bzw. überformt wird, versucht Vargas Llosa noch einmal, sich der Sprache im Feld der Poesie zu versichern. Er tut dies, indem er die Ordnung der Schrift und die der Bilder kurzschließt, im Grenzbereich ihres Übergangs beide Medien auf spannungsvolle Weise miteinander konfrontiert. Im Zentrum einer solchen Konfrontation steht bei Vargas Llosa der Körper, und zwar der geschlechtlich markierte Körper in seiner doppelten Codierung: zum einen erscheint er als Ort sinnlicher Präsenz, als Substrat eines vermeintlich ‘Natürlichen’, andererseits als Träger kultureller Zeichen, die seine Natur allererst als Effekt hervorbringen. Es handelt sich somit um keinen Zufall, wenn Vargas Llosa den Körper, dessen “biologische Orographie”, wie es im *Lob der Stiefmutter* heißt, im Medium der Sprache einzukreisen, ja: zu entdecken sucht, wobei dieser ein zu überschreitender Grenzwert zukommt. Denn in dem Maße, wie Sprache, und dies in exponierter Weise, zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Medium der Aussagekraft in eine Krise gerät, wie all-

gemeinverbindlichen, ganzheitlichen Entwürfen von 'Welt' eine Absage erteilt wird, mutiert gerade der Körper zur wichtigsten legitimatorischen Instanz qua 'Natur' verbürgter Rede, zur Projektionsfläche authentischer Lebenserfahrung. Körperzeichen sind schon immer mit dem Nimbus des Wahrhaftigen versehen und dies insbesondere dort, wo der Körper als letzte Bastion für eine sinnverbürgende Rede einzustehen hat. So rückt für Vargas Llosa auch noch am Ende des 20. Jahrhunderts der Körper als legitimatorische Instanz ins Zentrum der Frage nach eigentümlicher Körpererfahrung und ihrer Authentifizierung im Medium der Sprache.¹

Wenn der Körper ein Ort ist, an dem sich Signifikationsprozesse studieren lassen, dann auch solche, die die Erzeugung von Geschlechtszugehörigkeit betreffen. Die sich mit der Etablierung der *Gender Studies* in den Literatur- und Kulturwissenschaften seit den frühen 90er Jahren durchsetzende Einsicht, daß 'natürliche' Geschlechtsidentität diskursiv erzeugt wird, hat zu einer inzwischen unüberschaubaren Menge theoretischer Auseinandersetzungen mit dem Körper geführt.² Gleichzeitig treibt diese Einsicht gerade in der Literatur der

¹ Ein Problemkomplex, der in der deutschsprachigen Literatur von Friedrich Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* (1792) über Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas* (1810) bis in die Literatur des 20. Jahrhunderts hineinreicht und bis heute nicht an Faszination verloren hat. Ich möchte hier exemplarisch auf Franz Kafkas vielzitierten Text *In der Strafkolonie* (1919) verweisen, wo es um das prekäre Spiel einer Entzifferung kultureller Zeichen geht, die sich als Insignien sozialer, aber auch medialer Gewalt (vgl. die Hinrichtungsapparatur) in den Körper des Delinquenten einschreiben, von dem aus individuelle 'Wahrheit' lesbar gemacht werden soll. Auch in der Gegenwartsliteratur ist die zunehmende Hinwendung zum Körper und zu dessen 'Realpräsenz' vor dem Hintergrund krisenhafter Sprach- und Kommunikationserfahrungen zu verstehen. Eine sprachliche Einverleibung des Körperlichen findet beispielsweise statt bei Marcel Beyer: *Das Menschenfleisch* (1991); der nicht immer gelingende Versuch, allein nur noch die Körper sprechen zu lassen, und zwar durch eine Art Wiederbelebung der *Écriture automatique* unter anderen kulturellen Vorzeichen, läßt sich beobachten an Texten der Pop- und Technoszene, wie z. B. bei Rainald Goetz: *Rave. Erzählung* (Frankfurt/Main 1998). Beiträge zum Verhältnis von Schrift und Körperlichkeit in der Literatur der Moderne sind aus romanistischer Perspektive versammelt in Behrens/Galle (1995).

² Einen Einblick in die kulturwissenschaftliche Forschung geben Öhlschläger/Wiens (1997). Einen aktuellen Forschungsüberblick zur theoretischen Verortung des Körpers in den *Gender Studies* geben Breger/Dornhof/von Hoff (1999: 72-113).

sogenannten Postmoderne eine spezifische selbstreflexive Geste hervor: Nicht selten wird der Schreibakt mit dem Körper kurzgeschlossen, und zwar in der Weise, daß ein berühmter Mechanismus der sich am Körper vollziehenden Geschlechtermaskerade, der Striptease nämlich, diesem analog gesetzt wird.³ Dies geschieht auch bei Mario Vargas Llosa: In seinem 1968 gehaltenen Vortrag *La historia secreta de una novela* (*Geheime Geschichte eines Romans*) vergleicht er das Romane-Schreiben – hier freilich unter dezidiert autobiographischen Vorzeichen – mit einem Striptease und verpflichtet sich einer Erotik des Schreibens, die sich im wesentlichen durch einen kontinuierlichen, sich in der Zeit ereignenden Entzug des Signifikats auszeichnet:

“Wer einen Roman schreibt, unterzieht sich einer Prozedur, die dem Striptease gleicht. Wie die junge Frau, die sich im Licht indiskreter Scheinwerfer ihrer Kleidungsstücke entledigt und nach und nach ihre verborgenen Reize zeigt, entblößt auch der Romancier durch seine Romane sein Innerstes in der Öffentlichkeit. Aber es gibt natürlich Unterschiede. Was der Romancier von sich selbst zur Schau stellt, sind nicht seine verborgenen Reize, [...] sondern Dämonen, die ihn quälen und verfolgen [...]. Ein weiterer Unterschied liegt darin, daß bei einem Striptease die Tänzerin zu Beginn bekleidet und am Ende nackt ist. Im Fall des Romans verhält es sich umgekehrt: Am Anfang ist der Romancier nackt und am Ende bekleidet. [...] Das Schreiben eines Romans ist ein umgekehrter Striptease, und alle Romanciers sind diskrete Exhibitionisten” (Vargas Llosa 1992: 11-12).

³ Theoretisch reflektiert wird dieses Verfahren schon bei Roland Barthes unter Bezugnahme auf de Sade. Vgl. Barthes (1974: 179): “Das Striptease ist eine Erzählung: es entwickelt in der Zeit die Terme (die ‘Klasseme’) eines Code, der der Code des Rätsels ist: von Anfang an wird die Enthüllung eines Geheimnisses versprochen, dann verzögert (‘aufgeschoben’) und schließlich zugleich vollendet und umgangen. Wie die Erzählung ist das Striptease einer logisch-zeitlichen Ordnung unterworfen, die der Zwang des Code konstituiert (nicht als erstes das Geschlecht enthüllen).” Vgl. auch Barthes (1964: 68-72). In *Die Lust am Text* weist Barthes schließlich den Striptease als ein narratives Verfahren aus, welches die Enthüllung und Verhüllung von Wahrheit spannungsvoll in der Schwebelage hält und so etwas wie ein vagabundierendes Lesen evoziert. Das sinnliche Vergnügen am Text resultiert demnach aus der “Inszenierung des Auf- und Abblendens”, welche ihre volle Wirksamkeit im Lektüreakt entfaltet: “Und doch ist es gerade der Rhythmus zwischen dem, was man liest, und dem, was man nicht liest, der die Lust an den großen Erzählungen ausmacht.” Vgl. Barthes (1992: 18).

Die ausbleibende Vernehmbarkeit des "autobiographischen Herzschlags", wie Vargas Llosa sagt, reizt also den Bedeutungsprozeß an: Wo das erotische Objekt im Schreibprozeß entgleitet und das Geheimnis des Innern verborgen bleibt, mündet Sprache in einen Überbietungsgestus und wird metaphorisch. Hiervon legen Vargas Llosas erotische Texte Zeugnis ab.

Wenn Vargas Llosa den literarischen Text im Sinne Roland Barthes als Ort der Lusterzeugung begreift, zielt er zugleich auf eine autopoietische Reflexion über Fiktionalität. Diese selbstreflexive Seite zeigt sich in *Lob der Stiefmutter* insbesondere dort, wo in den Text Objekte der bildenden Kunst eingelassen werden, oder der Autor entlang des Körpers Poesie auf ihr Sinnlichkeit evozierendes Potential zu prüfen oder, mit anderen Worten, poetisch erzeugte Sinnlichkeit zu gewinnen sucht. Vargas Llosas Schreiben vollzieht sich damit an den Rändern der Sprache, öffnet diese in Richtung ihr fremder, nonverbaler Medien: Buchstabe und Bild, Schrift und Imagination, Zeichen und Körper werden so miteinander verwoben, daß sich eine die Erzählrealität verbürgende symbolische Instanz nicht mehr ausmachen läßt. Dem intermedialen Dialog korrespondiert in *Lob der Stiefmutter* ein Geschlechterdialog, der in seiner polaren Ausrichtung den beiden konträren Repräsentationsordnungen Schrift und Bild zugeordnet ist. Denn während die weibliche Hauptfigur Doña Lukrezia aus der Bilderwelt, in der sich der Roman bewegt, entwickelt wird, erscheinen Don Rigoberto und der kleine Alfonsito als Repräsentanten einer sich über das geschriebene Wort legitimierenden Ordnung. So jedenfalls will es das Ende des Romans.

Die Geschlechter begegnen sich in Vargas Llosas *Lob der Stiefmutter* in einem phantasmatischen, voyeuristisch arrangierten Raum, in dem Phantasien herrschen, die sich von der Handlungsebene des Romans abzukoppeln beginnen und damit auch zur Schrift in ein Spannungsverhältnis treten. Im Aufeinandertreffen von erzählter, geschriebener und bebildeter, einer nurmehr phantasierten Welt, offenbaren sich Mechanismen der kulturellen Zurichtung insbesondere des weiblichen Körpers, der in ein System voyeuristischer Blickspiele eingebunden wird, die ihn als solchen überhaupt erst konturieren.

Voyeuristische Blicke durchziehen somit nicht nur leitmotivisch die Komposition von *Lob der Stiefmutter*, die Poetologie des Romans

basiert auf voyeuristischen Erzählmustern, die auf drei Ebenen entfaltet werden: Auf der Handlungsebene sind es drei Voyeure, deren Begehren kompliziert miteinander verwoben ist: Don Rigoberto, der kleine Alfonso und die Zofe Justiniana, deren jeweilige Sehnsüchte Doña Lukrezia gelten. Von der Handlungsebene ist eine Bilderebene zu unterscheiden, auf der das erotische Beziehungsgeflecht noch einmal unter spezifischen ikonographischen Vorzeichen durchgespielt wird. Anhand ausgewählter 'Meisterwerke' der abendländischen Kunst greift Vargas Llosa Ursprungsmythen der erotischen Annäherung zwischen den Geschlechtern auf, um sie in die Phantasiewelt der handelnden Figuren einzubinden. Diese Phantasiewelt ist nichts anderes als die Fiktion einer Fiktion und damit der Ort, an dem die selbstreflexive Struktur des Textes lesbar wird.

Der folgenden Analyse dieser intermedialen Zusammenhänge möchte ich einige theoretische Bemerkungen zum Voyeurismus vorausschicken.

Es war Sigmund Freud, der als erster, und zwar aus sexualpsychologischer Perspektive, eine Theorie des Voyeurismus entwickelt hat, die zugleich als Theorie der Entstehung von Geschlechterdifferenz gelesen werden muß. Daß diese Theorie bis heute an Wirkung nicht verloren hat, zeigen Vargas Llosas Romane selbst, da in ihnen Geschlechtermodelle psychoanalytischer Provenienz durchgespielt und diese in den Dienst einer Poesie des Sinnlichen gestellt werden. In seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* unterscheidet Freud eine normale von einer abweichenden Variante der Schaulust, um letztere als pathologisch auszuweisen; und zwar deshalb, weil sie den eigentlichen Sexualakt durch den Blick ersetze. Das Auge fungiere hierbei als erogene Zone und Gebärde sich wie ein Genitale (Freud [1910] 1982, VI: 212). Neben der Pathologisierung bzw. Pervertierung der Schaulust bildet der Kastrationsschreck das zweite Kernstück der Freudschen Voyeurismustheorie. Der Kastrationsschreck entspringt Freud zufolge einem 'visuellen Drama', bei dem der Junge die biologische Defizienz des Mädchens erkennen muß und mit der Möglichkeit der eigenen Versehrbarkeit konfrontiert wird: "Irgend einmal", so heißt es bei Freud,

"bekommt das auf seinen Penisbesitz stolze Kind die Genitalregion eines kleinen Mädchens zu Gesicht und muß sich von dem Mangel eines Penis bei einem so ähnlichen Wesen überzeugen. Damit ist auch der eigene

Penisverlust vorstellbar geworden, die Kastrationsdrohung gelangt nachträglich zur Wirkung" (Freud [1924] 1982, V: 247).

Die über den Blick am eigenen Leibe erfahrene Kastrationsandrohung zieht nun Folgen nach sich, die das "Verhältnis [des Knaben] zum Weib dauernd bestimmen werden: Abscheu vor dem verstümmelten Geschöpf oder triumphierende Geringschätzung desselben" (Freud [1925] 1982, V: 260-261).

Diese "folgeschwere Entdeckung" sei auch dem Mädchen beschieden, das aber im Gegensatz zur anfänglichen Abwehr der Androhung beim Knaben seinen Mangel sofort zu akzeptieren bereit sei: "Es bemerkt den auffällig sichtbaren, groß angelegten Penis eines Bruders oder Gespielen, erkennt ihn sofort als überlegenes Gegenstück seines eigenen, kleinen, versteckten Organs und ist von da an dem Penisneid verfallen [...]" (Freud [1925] 1982, V: 260-261). Der voyeuristische Blick entzündet sich somit an einem Nichts, an einem blinden Fleck, der einerseits als Garant einer optisch legitimierbaren Differenz fungiert; andererseits muß dieser blinde Fleck aber verleugnet werden, um die Angst vor der eigenen Versehrbarkeit abzuwenden. Es handelt sich hierbei um einen Mechanismus, den der französische Psychoanalytiker und Sprachtheoretiker Jacques Lacan in Weiterführung des Freudschen Kastrationskomplexes am Beispiel des Striptease zu demonstrieren versucht hat, bei dem der Voyeur kraft der ihn leitenden Einbildungskraft noch dort das schönste Mädchen phantasiere, wo ihm der häßlichste Athlet entgegentrete.

"Sie begreifen nun, um welche Ambivalenz es geht, wenn wir vom Schautrieb sprechen. Der Blick ist dieses verlorene Objekt, das plötzlich wiedergefunden wird im Aufflackern der Scham, durch die Einführung des andern. Was sucht das Subjekt bis dahin zu sehen? Es sucht, merken Sie gut auf, das Objekt als Absenz. Der Voyeur sucht und findet lediglich einen Schatten, einen Schatten hinterm Vorhang. Zwar wird er sich irgendeine magische Präsenz zusammenphantasieren, das Zierlichste aller Mädchen, selbst dann, wenn auf der andern Seite nur ein behaarter Athlet ist. Er sucht nicht, wie man sagt, den Phallus – sondern justament dessen Absenz, daraus erklärt sich dann die Vorliebe für ganz bestimmte Formen als Gegenstände seines Suchens" (Lacan 1987: 191).

Lacan verdeutlicht hier, daß der Voyeurismus der Verleugnung und Verschleierung eines Mangels dient. Der Voyeur versucht, den Blick des

Anderen als Signifikant des Mangels – in Lacans Theorie der *Phallus* – in dem Maße auszuschalten, wie er sich seiner eigenen Onnipotenz versichern will. Gleichzeitig sucht der Voyeur aber den Mangel am Anderen, um seine Kastrationsangst abwehren zu können. Dort, wo dem Voyeur das Nichts, das ‘rien à voir’ – in der Freudschen und Lacanschen Psychoanalyse der (biologische) Mangel der Frau – entgegenschlägt, entstehen Wunschbilder, die sich wie ein Schleier vor das Auge des Beobachters schieben und seine Wahrnehmung phantasmatisch überformen. “Bestimmte Formen als Gegenstände des Suchens” sind damit solche, die den gesuchten Mangel verbergen, den Phallus ersetzen: also Fetische, die beim Striptease gezielt eingesetzt werden bzw. die Striptease-Tänzerin selbst, die sich hier einem Fetisch anverwandelt. Da Fetische der Verschleierung des symbolischen Mangels dienen (vgl. Freud [1927] 1982, III: 379-388), sind sie jene “Schatten”, die etwas zu sehen vorgeben, was nicht da ist: “Das, was man anblickt, ist das, was sich unmöglich sehen läßt”, schreibt Lacan (1987: 191). Das heißt, daß der Voyeur, gleich welches Bild er zu sehen meint, immer wieder nur dem blinden Fleck seiner eigenen Wahrnehmung, seinen eigenen Wunschbildern, begegnet. Da er die Verhüllung der enthüllten Leere benötigt, um seine eigene Unversehrtheit leugnen zu können, stößt er auf den ‘Vorhang’, den Schleier, der ihm die Sicht verstellt. Der Voyeurismus erwiese sich somit als imaginär ausgerichtetes Schauen, bei dem die Frau als das angeschaute Objekt zum Inbegriff der Geschlechtermaskerade wird: Sie repräsentiert Fülle und Mangel zugleich.⁴

Beobachten läßt sich nun gerade im Hinblick auf literarische Auseinandersetzungen mit dem Voyeurismus, daß die durch die psychoanalytische Theoriebildung unterstützte, von der abendländischen Kultur und Philosophie geprägte Privilegierung des Sehens, die Priorisierung des Blicks als Erkenntnismedium schlechthin, immer schon die Ränder des Sichtbaren, die dunklen Flecken, das Unsichtbare – und das hieße auch:

⁴ Zur Analyse des Voyeurismus vor dem Hintergrund psychoanalytischer Theoriebildung und des damit verbundenen Geschlechterkonzepts vgl. Öhlschläger (1996), insbesondere Kap. 5 (136-162): “Der Striptease: Schauspiel des Voyeurismus”. Die wichtigsten theoretischen Positionen zur Maskerade des Weiblichen finden sich versammelt in Weissberg (1994). Vgl. außerdem Bettinger/Funk (1995 und 1996: 31-53).

das Nicht-Repräsentierbare – zu ihrer Voraussetzung hat.⁵ Schon in Freuds Schriften zeigt sich, daß der biologischen Leerstelle 'Frau' (sie hat keinen Penis), die in den Dienst männlicher Selbstvergewisserung gestellt wird, einer epistemologischen Leerstelle korrespondiert: In dem Maße, wie die Frau, die als das Andere vom Mann konzipiert wird, sich einer vollständigen theoretischen Verfügbarkeit entzieht, muß sie rätselhaft erscheinen.⁶ Lacan schließlich kann vor dem Hintergrund seiner phallogozentrischen Theorie behaupten, *Die Frau* existiere nicht ("La femme n'existe pas"), da ihr das durch den bestimmten Artikel *Die* angezeigte *Universale* nicht zukomme. Im "Geschlechterverhältnis, im Verhältnis auf das, was sich sagen kann vom Unbewußten", ist sie das radikal Andere, "das, was Verhältnis hat auf dieses Andere" (Lacan 1991: 88), wobei das Andere nicht einfach der Ort ist, "wo die Wahrheit lallt". Der Frau ist demzufolge durch die *Natur der Worte*, durch ihre Nähe zum unerreichbaren Anderen, nicht aber, wie man meinen könnte, durch ihre *Natur*, der Zugang zur Position der Sprache verwehrt. Damit bleibt aber sowohl die Frau als auch das ihr von Lacan zugesprochene mystische Genießen ein "ungeklärter Rest" (Pagel 1991: 114).

In auffälliger Weise wird nun gerade in der Literatur der Moderne, deren Beginn ich hier um 1800 ansetze, die Frage nach der Repräsentabilität des Weiblichen immer wieder durchgespielt, und dies nicht selten unter umgekehrten Vorzeichen, wenn poetische Modelle erprobt werden, die das Andere, also das, was sich einem epistemologischen Zugriff entzieht, mit Attributen des 'Weiblichen' versehen.⁷ So ist beispielsweise die Bilderordnung, die in Vargas Llosas *Lob der Stiefmutter* zur Schrift in ein Konkurrenzverhältnis tritt, weil sie eindeutige Sinnzuweisungen subvertiert und somit als der 'Rest' betrachtet werden kann, der im Symbolischen nicht aufgeht, mit Phantasmen des 'Weiblichen' angereichert. Daß Literatur jedoch gerade dort, wo sie sich das 'Weib-

⁵ Eine feministische Auseinandersetzung mit diesem Problem findet statt bei Irigaray (1980). Vgl. auch Derrida (1990; deutsch 1997); hier wird vor dem Hintergrund der Frage, was Malerei zeigen kann, Sehen als Blindheit (Augentäuschung) diskutiert bzw. das Verhältnis von Unsichtbarem und Sichtbarem in der Kunst verhandelt.

⁶ Freud ([1933 - 1934] 1982, I: 545) spricht vom "Rätsel der Weiblichkeit".

⁷ Ein Verfahren, das schon in der Literatur der Romantik zu einem Höhepunkt gelangt. Vgl. insbesondere die Erzählungen bzw. Novellen von Ludwig Tieck, E. T. A. Hoffmann und Joseph von Eichendorff. Zu letzterem Öhlschläger (1999).

liche' rhetorisch verfügbar macht, indem sie mit der "Suggestion fantasieanregender Leerstellen" (Schulz-Buschhaus 1995) arbeitet, sich als besonders produktiv präsentiert, möchte ich im folgenden am Beispiel von Vargas Llosas Roman *Lob der Stiefmutter* näher erläutern.

Vargas Llosas erotischer Text stellt sich dem Problem der Geschlechterdifferenz in doppelter Weise. Einerseits eröffnet er voyeuristische Szenarien, die der psychoanalytischen Konstellation bei Freud entsprechen und Weiblichkeit als optische bzw. epistemologische Leerstelle sichtbar machen. Andererseits, und darin scheint mir die Stärke seines Romans zu liegen, wird präzise und eindrucksvoll gezeigt, wie im voyeuristischen Blickspiel das Nichtrepräsentierbare, Uneindeutige, Unsichtbare die Produktion von Bildern, Wunschimagine, von Phantasmen anreizt, die sich einer Verfügbarkeit verweigern und als nicht mehr zu kontrollierende Elemente zur symbolischen Ordnung, zum sprachlich verbürgten Liebesdiskurs in ein prekäres Verhältnis geraten. "Die Psychoanalyse", äußerte Vargas Llosa einmal in einem Interview,

"ist ein Hauptschlüssel für die gegenwärtige Kultur, und ich habe einst Freud studiert, ein anderes Mal Freud mit großem Vergnügen gelesen, als einen Schriftsteller mit großer Vorstellungskraft. Einige der von Freud beschriebenen klinischen Fälle sind für mich außerordentlich literarische Stücke, mehr als wissenschaftliche Arbeiten, Stücke von außerordentlicher Phantasie."⁸

Dieses Bekenntnis Vargas Llosas zur Psychoanalyse und insbesondere zu deren fiktionaler Ausrichtung⁹ macht einsichtig, warum er seinem Roman *Lob der Stiefmutter* das psychoanalytische Modell der Schaulust unterlegt. Die weibliche Figur Doña Lukrezia ist hier ganz im Sinne psychoanalytischer Logik mit einem Mangel versehen; Lukrezia ist Stiefmutter und damit keine leibliche Mutter, sondern *Mutterersatz*; sie begehrt ihren Ehemann und verfällt dennoch der Verführungsmacht ihres Stiefsohnes, überdies dem Charme eines Kindes; sie

⁸ Interview mit Forgues (1983: 73). Zitiert nach Scheerer (1991: 202).

⁹ Es ist bekannt, daß sich Freud gerne auf literarische und bildkünstlerische Beispiele bezogen hat, um einen psychoanalytischen Sachverhalt zu erläutern. Vgl. beispielsweise seine Abhandlung über "Das Unheimliche" (1919), in der er auf E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* Bezug nimmt (Freud 1982, IV: 241-274). Vgl. auch seine *Schriften zur Kunst und Literatur* (1982).

scheint *Alles* zu haben, sucht aber doch nur das *Eine*: den Signifikanten, der sie, das von allen begehrte Objekt, zum begehrenden Subjekt machen könnte. Dieser Signifikant ist, man kann es bei Vargas Llosa nachlesen, der Phallus – zu verstehen als Signifikant jenes Ortes, von dem aus das Begehren sein Gesetz empfängt.

“In diesem Augenblick erinnerte sie sich – es war eine Begebenheit aus ihrer Jugendzeit, die sie nie vergessen hatte – an das zufällige Muster, das die graziilen Füße einer Möwe vor ihren Augen in den Sand des Regatta-Klubs gezeichnet hatten; sie war näher getreten, um es zu betrachten, in der Erwartung, eine abstrakte Form vorzufinden, ein Labyrinth aus geraden und krummen Linien, und was sie erblickte, wirkte auf sie eher wie ein krummer Phallus!” (Vargas Llosa 1993: 49).

Es sind vor allem Exhibitionsphantasien, die Doña Lukrezias Sehnsüchte bestimmen, wobei das gewählte *setting* der psychoanalytischen Theorie der Geschlechterkomödie nachempfunden ist: Lukrezia offenbart ihr *Nichts*, um doch gleichzeitig die Blicke des Voyeurs auf jenes Verborgene zu lenken, das sie zwar vorgibt zu haben, in Wirklichkeit jedoch nur zu repräsentieren vermag:

“Plötzlich erhob sie sich. [...] Sie stand auf, reckte sich steil empor, öffnete sich, und bevor sie aus der Badewanne stieg, streckte sie die Glieder, zeigte sich ausgiebig und obszön [...]. Und während sie sich in dieser Weise vor dem unsichtbaren Beobachter [Alfonso] produzierte, bebte ihr Herz vor Zorn. [...] Aber sie fuhr fort, sich zur Schau zu stellen, wie sie es noch niemals für jemanden getan hatte [...]” (Vargas Llosa 1993: 59-60).

Während Doña Lukrezias Exhibitionismus im Dienste männlicher Selbstvergewisserung steht, entäußert sich die Lust am Sich-Zeigen bei Don Rigoberto als männliche Allmachtsphantasie. Vargas Llosa instrumentalisiert hier eine These Freuds, derzufolge Schau- und Zeigelust derselben Triebquelle entspringen, also einst zusammenfielen. Denn sowohl Voyeurismus wie Exhibitionismus haben, so Freud, eine autoerotische Vorstufe zu ihrer Voraussetzung. Diese autoerotische Vorstufe zeichne sich dadurch aus, daß das schauende Subjekt “den eigenen Körper zum Objekt habe”, in der Betrachtung seiner selbst zugleich betrachtetes Objekt seiner selbst werde (Freud [1915] 1982, III: 94). Mit Rigobertos Exhibitionismus verbindet sich in diesem Sinne ein narzißtischer Triumph über die eigene körperliche Unversehrtheit, der darüber hinaus

an die Vorstellung gekoppelt ist, über den Körper des Anderen, hier: über den seiner Frau, in gleicher Weise souverän verfügen zu können.

Im Zeichen dieser autoerotischen Befriedigung des Erotomanen Don Rigoberto stehen die regelmäßig stattfindenden Hygienerituale, die er am eigenen Körper vollzieht. Liebevoll betrachtet er im Badezimmer seine Gliedmaßen, Organe und Produkte seiner körperlichen Verrichtungen. Neben der lustvollen Entleerung des Darminhalts steht die eingehende Betrachtung der Exkremente oder gar die Reinigung der Gehörgänge: "Noch einmal rollte er zwei Wattekügelchen um die Haarnadel und rieb sich die Gehörgänge so sanft, daß es schien, er massierte oder liebkoste sie" (Vargas Llosa 1993: 44). Die aktive Umwendung dieser autoerotischen Lustbefriedigung am eigenen Körper wird wirksam im Blick auf den imaginierten Körper Lukrezias. Dieser Blick auf den eingebildeten Körper ist *total* ausgerichtet: nicht nur Don Rigobertos Auge, sondern auch andere Körperteile verwandeln sich Sinnesorganen an. Die wöchentliche Pflege von Augen, Ohren, Nase, Händen, Füßen und der Haut steht im Dienste einer Glückseligkeit verheißenden Erforschung der "biologische[n] Orographie" (Vargas Llosa 1993: 41) des weiblichen Körpers, der Lektüre seiner Gattin. Alle Körperteile Rigobertos sind Auge und Ohr, sie verdichten sich zu einer optisch-akustischen Wahrnehmungsapparatur, mit der Rigoberto das Innenleben Doña Lukrezias zu erforschen sucht. Man könnte im Rekurs auf Freud sagen, Don Rigobertos Körper gebärde sich wie ein Auge, das eingesetzt wird, um den unsichtbaren Ort weiblicher Lust zu ergründen.

"Während er kleine Wattekügelchen um die Spitze der Haarnadel rollte und sie mit Seifenwasser befeuchtete, um das Innere des Ohrs von dem angesammelten Schmalz zu säubern, stellte er sich vor, was diese sauberen Trichter in wenigen Augenblicken zu hören bekämen, wenn sie von den Brüsten zum Bauchnabel seiner Frau hinabwanderten. Dort müßten sie sich nicht anstrengen, um Lukrezias heimliche Musik zu erhaschen, denn eine wahre Symphonie aus flüssigen und festen, langen und kurzen, undeutlichen und deutlichen Tönen würde ihm ihr untergründiges Leben offenbaren" (Vargas Llosa 1993: 41).

Rigobertos Blick verfolgt zweierlei: Er seziiert und fetischisiert den Körper Doña Lukrezias im selben Augenblick. Der sezierende Blick rekuriert auf das Muster des anatomischen, an die souveräne Macht der Empirie gebundenen Sehens, das von Michel Foucault im Zuge einer

Archäologie des ärztlichen Blicks als paradigmatisches Erkenntnismodell der Neuzeit beschrieben wurde (vgl. Foucault 1988, insbesondere Kap. "Sehen und Wissen"). Lukrezias Körper wird in einzelne Bestandteile aufgelöst, gewissermaßen zerlegt, wenn es heißt, daß sich Don Rigoberto dankbar vorstellte, "mit welcher Rührung er durch die Organe [...] etwas von der verborgenen Existenz ihres Körpers wahrnehmen würde: Drüsen, Muskeln, Blutgefäße, Follikel, Membrane, Gewebe, Fasern, Röhren, Eileiter [...]. Denn dank seiner nicht nachlassenden Hartnäckigkeit hatte er es geschafft, sich in das Ganze und in jeden einzelnen Teil seiner Frau zu verlieben, getrennt und als Gesamtheit alle Elemente dieses Zelluniversums zu lieben" (Vargas Llosa 1993: 41-42).¹⁰

So wird denn in Fernando de Szyszlos Bild *Weg nach Mendieta 10* eine solche Zerstückelungsphantasie gleichsam zum Programm. Szyszlos kubistische Sprengung einer abstrakten Körperform visualisiert den provokanten Monolog, der aus dem Gemälde entwickelt wird. Eine offenkundig gewaltsam zugerichtete Frau bezeichnet sich als "glückliches Opfer" (Vargas Llosa 1993: 155) und ihr Begehren scheint in nichts anderem zu bestehen, als sich in ihrer Verletztheit, in ihrer Rolle als Opfertier zu exponieren, sich unter dem Blick des Mannes lustvoll aufzulösen:

"Gerade ist eine erregende Zeremonie zelebriert worden, voll köstlicher, grausamer Nachklänge, und was du siehst, sind ihre Spuren und ihre Folgen. [...] dieses schleimige Wesen mit malvenfarbenen Wunden und dünnen Häuten, mit schwarzen Höhlungen und Drüsen, aus denen es grau eitert, das bin ich. Versteh mich recht: ich, von innen und von unten gesehen, in dem Augenblick, da du mich ausglühst und auspreßt. Ich, explodierend und mich verströmend unter deinem Blick, dem aufmerksam libertinen Blick des Mannes, der wirksam sein Amt zelebriert hat und sich jetzt der Kontemplation und der Philosophie hingibt" (Vargas Llosa 1993: 155-156).

Weitere Textstellen bestätigen diesen Befund. So identifiziert sich Lukrezia während einer Beischlafszene mit dem heiligen Sebastian, einem

¹⁰ Eine psychoanalytische Lesart würde es nahelegen, in Don Rigobertos ambivalenter Imagination den freilich unbewußten Wunsch zu sehen, die Fragilität des eigenen Ich (vgl. Lacans "Spiegelstadium") im Phantasma eines zerstückelten Anderen zu kompensieren.

Märtyrer, der bekanntlich als stiller Erdulder der ihm zugefügten Leiden in die Kulturgeschichte des Abendlandes eingegangen ist:

“Doña Lukrezia stöhnte, klagend und lustvoll, während ihr in einem undeutlichen Wirbel ein Bild des von Pfeilen durchbohrten, gekreuzigten und gepöhlten heiligen Sebastian durch den Kopf schoß. Ihr war, als stoße man ihr mitten ins Herz” (Vargas Llosa 1993: 19).¹¹

Mit Rigobertos Lust und Gewalt vereinigender Fiktion, wie sie in oben zitierter Textstelle zum Ausdruck kommt, geht die Fetischisierung des weiblichen Opfers einher. In seiner Funktion als Fetisch übernimmt das weibliche Opfer die Rolle eines Ersatzes, dem ein Mangel vorausgeht. Zwar phantasiert sich auch Don Rigoberto auf der Folie eines Gemäldes von Francis Bacon als stinkendes, ekelerregendes, häßliches Monstrum, die Funktionstüchtigkeit seines Genitals, ja: seine Potenz jedoch wird außer Zweifel gestellt: “Mein Geschlecht ist unversehrt. Ich kann den Liebesakt vollziehen [...]. Ich treibe es gern [...]. [...] andere Male habe ich mehrfache, anhaltende Orgasmen, die mir das Gefühl geben, schwerelos und strahlend zu sein wie der Erzengel Gabriel” (Vargas Llosa 1993: 119). Und wenn sich während einer seiner vielen einsamen Waschungen Rigobertos Geschlecht in ein Emblem der Reinheit, Keuschheit und Unberührtheit verwandelt, in ein Einhorn nämlich, das von Doña Lukrezia im ehelichen Schlafzimmer jubulatorisch begrüßt wird, so scheint es beschlossene Sache, daß Vargas Llosas Roman der Stärke des männlichen Geschlecht huldigt. Es zeigt sich hier eine Tendenz zur Trivialisierung des Geschlechterproblems, die sich in Vargas Llosas neuestem Roman, den *geheimen Aufzeichnungen des Don Rigoberto*, noch verschärft; denn hier rückt der Objektstatus Lukrezias für eine zugegebenermaßen unendliche Produktion erotischer Eventualitäten ins Zentrum. Besonders deutlich wird dies im Abschnitt “Die Nacht der Katzen”, wo Lukrezia mit zwölf Katzen und einem namenlosen Liebhaber vor dem Betrachter- und Leserauge posiert.

Wie nun lassen sich die bisher erbrachten Lektüreergebnisse mit Vargas Llosas poetologischem Programm verbinden, in welchem Ver-

¹¹ Auf die Selbstopferthematik verweist schon die Namensgebung: Lukrezia ist der Name einer römischen Patriziertochter, die sich tötete, nachdem sie vergewaltigt worden war.

hältnis stehen Geschlechterverhältnis, Bild und Schrift zueinander? Ganz offenkundig geht Vargas Llosas Interesse dahin, mit seiner Figur des Don Rigoberto so etwas zu inszenieren wie ein – um mit Bataille zu sprechen – unendliches Fest erotischer Verausgabung.¹² Das Fest der Liebe, das Don Rigoberto allabendlich feiert und das seinen Höhepunkt vielleicht gerade in den einsamsten Momenten intimer Körperreinigung hat, muß jedoch zwangsläufig in eine Aporie münden, weil es die Auflösung, die Opferung des weiblichen Körpers zu seiner Voraussetzung hat. Auf der Handlungsebene zeigt sich diese Tendenz zur Tilgung des Weiblichen darin, daß Doña Lukrezia als Person hinter den männlichen Projektionen, die sie wie ein Schleier überlagern, verschwindet. Sie ist nurmehr ein Bild, welches sich aus den im Roman diskutierten Bildobjekten, aus Bildfragmenten gleichsam, konstituiert. Ein Ritual, das allabendlich von den Eheleuten durchgespielt wird: der spielerische und gleichsam kontingente Entwurf von weiblicher Identität macht diesen Sachverhalt besonders deutlich. Doña Lukrezia erscheint als diejenige, die aus den Orakelsprüchen Don Rigobertos auf ihr Selbst zu schließen sucht und dabei doch nur auf vorgefertigte Muster versehrter und versehrbarer Weiblichkeit stößt – so zum Beispiel, wenn sie sich mit dem aufgebrochenen Körper auf dem Gemälde Szyszlos und damit auch mit Rigobertos Konzept erotischer Verausgabung identifiziert. Im Text heißt es:

“Aber Don Rigoberto, ein Mann von Ritualen, begriff nach ein paar Sekunden und fragte begierig: ‘Wer bist du, mein Herz?’ ‘Die von dem Bild im Wohnzimmer, von dem abstrakten Bild’, antwortete sie” (Vargas Llosa 1993: 150-151).

Artikulierte sich demnach weibliches Begehren als Selbstbespiegelung im männlichen Blick, vollzieht sich die symbolische Tilgung des weiblichen Körpers im Zeichen männlicher Lust, so muß doch Doña Lukrezias Verdrängung aus dem Text am Ende des Romans als Konsequenz dieser Bewegung gelesen werden: “La femme n’existe pas” – die Frau hat keinen Ort in der Schrift, sie wird aus der symbolischen Ord-

¹² Vgl. Batailles *Die Tränen des Eros* (1981) und *Der heilige Eros* (1974). Auf Vargas Llosas Bataille-Rezeption wird insbesondere hingewiesen von Scheerer (1991: 196) und Schulz-Buschhaus (1995: 233-249).

nung verdrängt. Worin aber besteht dann ihre Funktion? Für Vargas Llosa verbindet sich mit der Figur Lukrezias jenes Bataillesche Prinzip der Souveränität, das sich im Unterschied zur herkömmlichen juristisch-theologischen Souveränität durch das Heterogene, das 'Unreine', das Verfemte und Verbotene auszeichnet. Als das ganz Andere muß es dort ausgeschlossen werden, wo sich eine funktionale und zweckrationale Ordnung etablieren soll.¹³ In einem Interview zum *Lob der Stiefmutter* äußert er:

“Wer also versucht, Souveränität zu gewinnen, der weiß, daß er sich mit einer sehr mächtigen Maschinerie anlegt, die versuchen wird, ihn zur Ordnung zurückzuführen. Das ist es, was Lukrezia passiert: Sie bricht die Ordnung, die Ordnung verstößt sie, und die Ordnung ist wiederhergestellt. Sie zahlt also einen Preis. Was wir nicht erfahren, ist, ob sie damit glücklich ist oder es bedauert” (Vargas Llosa 1991: 170).

Diese Frage erübrigt sich dann, wenn man zu Vargas Llosas Text zurückkehrt, der doch zweierlei deutlich macht: Ohne die Affirmation des Gesetzes, und das heißt: ohne den Einbruch der Schrift in die Ordnung der Bilder, kann der 'heilige Eros' nicht phantasiert werden. Diese Botschaft übermittelt auch Vargas Llosas neuester Roman, wo die anonymen Briefe Alfonsos und damit erst die Schrift zur, wenn auch verhaltenen, Wiederbelebung der alten Leidenschaft zwischen Don Rigoberto und Doña Lukrezia führen. Der Preis, der für den Einbruch des Symbolischen, für den Einbruch des Zeichens, der Differenz, in die Welt der Imagination gezahlt werden muß, ist die Bejahung eines Konzepts von Souveränität, das in der Transgression nicht die Abschaffung des Gesetzes, sondern vielmehr seine Bestätigung sieht, insofern es mit dem, um dessentwillen es besteht, konfrontiert wird.¹⁴ Don Rigoberto reißt sich angesichts des seine Phantasien durchkreuzenden Dokuments, das den Betrug seiner Gattin zu bezeugen scheint, den Augapfel seiner späten Lust aus, altert und wird asketisch (vgl. Schütte 1989).

¹³ Vgl. den instruktiven Artikel von Bischof (1995: 222-223) zu Georges Batailles “La Littérature et le mal”; außerdem Bischof (1984).

¹⁴ Vgl. Bischof (1995: 222). Zum Prinzip der Übertretung, das Batailles Denken der Grenze prägt, vgl. Foucault (1991: 78). Zu den poetologischen Implikationen dieses Prinzips vgl. Öhlschlager (1996a: 222-236).

“Es gelang ihm zu denken, daß die reiche, ursprüngliche nächtliche Welt freier Träume und Wünsche, die er mit solcher Beharrlichkeit aufgebaut hatte, wie eine Seifenblase zerplatzt war. Und plötzlich sehnte seine maltritierte Phantasie sich verzweifelt nach Verwandlung; er war ein einsames Wesen, keusch, bar von Gelüsten, gegen alle Teufel des Fleisches und des Geschlechts gefeit” (Vargas Llosa 1993: 174-175).

In der Konfrontation zweier unterschiedlicher Ordnungen, der Ordnung der Bilder einerseits und der Ordnung der Schrift andererseits, kommt noch einmal die Bataillesche Theorie der Transgression zum Tragen. Durch die Entgrenzung der Schrift auf das Bildliche hin sucht Vargas Llosa das unmittelbar Sinnliche, die biologische “Orographie des Körpers”, die Präsenz des Erotischen zu erschreiben – und zwar auf Kosten der weiblichen Figur, der sich der Text als Projektionsfläche bedient. Ein solches Verfahren nimmt jedoch sein eigenes Scheitern vorweg: An den Rändern der Sprache entstehen Bilder, die diese zwar an Aussagekraft und Bedeutungsvielfalt anreichern, jedoch immer der Nachträglichkeit schriftlicher Repräsentation ausgeliefert bleiben. Alfonsos Schulaufsatz, der als gewissermaßen institutionalisiertes Dokument, als Dokument einer offenkundig unumgänglichen Disziplin und Norm, den Einbruch des Symbolischen in die Ordnung des Imaginären markiert, trägt nicht zufällig den Titel des Romans.

“Fonchito klatschte in die Hände. ‘Ich hab ihm den Titel gegeben: Lob der Stiefmutter. Wie findest du ihn?’

‘Sehr schön, ein guter Titel’, antwortete Don Rigoberto. Und er fügte mit einem gekünstelten Lachen hinzu, fast ohne nachzudenken: ‘Wie der Titel eines erotischen Romans’” (Vargas Llosa 1993: 170).

Mit dieser selbstreflexiven Geste verweist Vargas Llosa aber auf die Voraussetzungen seines eigenen erotischen Projekts: Libertinage erwächst nur aus der Disziplin,¹⁵ Begehren artikuliert sich nur als unendlicher Aufschub. So resultiert die erotische Exklusivität der geheimen

¹⁵ Schulz-Buschhaus (1995: 245 ff.) verweist hier auf den möglichen Einfluß Michel Foucaults und seiner in *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen* entwickelten These von der diskursiven Erzeugung von Sexualität qua politischer, sozialer und religiöser Machtausübung. In den gleichsam sakralisierten Hygienekriterien Don Rigobertos sieht er zu Recht den Versuch, eine Art erotische Anarchie aus der “rationalen Domestikation des Kreatürlichen” zu entwickeln.

Aufzeichnungen des kleinen Fonchito für den Leser doch aus der Tatsache, daß sie ihm ebenso verborgen bleiben, wie all das, was sich auf der Ebene der Erzählrealität jenseits der Imagination abgespielt hat.

“‘Was bedeuten diese ... diese Hirngespinnste’, stammelte er aus der entsetzlichen Verwirrung heraus, die seine Seele peinigte. ‘Bist du verrückt geworden, mein Kleiner? Wie konntest du solche unanständigen Ferkeleien erfinden?’ [...]

‘Aber was denn für Erfindungen, Papi. Wo doch alles, was ich erzähle, wahr ist, wo doch alles genauso passiert ist’” (Vargas Llosa 1993: 174).

In Gestalt einer *mise en abyme* also, im Aufscheinen des Romans im Roman, wird das Verhältnis von Wahrheit und Fiktion auf einer metapoetischen Ebene noch einmal zur Disposition gestellt, wobei die Grenzen unentscheidbar bleiben. Vargas Llosas Roman präsentiert sich als Konglomerat unendlich vieler Vexierbilder, die einen rationalen Erzähldiskurs immer wieder unterlaufen und verstellen. An diesem Ort des Nichtsagbaren, zwischen Buchstabe und Bild, zwischen Symbolischem und Imaginärem, an der Grenze von Körper und Sprache, die miteinander vermittelt werden wollen, sitzt jener *Dritte*, dessen prominenteste Verkörperung in Vargas Llosas *Lob der Stiefmutter* der kleine Fonchito ist. Er ist die außenstehende Instanz, deren “fröhliches und gewissenloses Lachen” (Schulz-Buschhaus 1995) die Prekarität ihrer Funktion offenbart. Der Dritte ist der nicht greifbare Repräsentant einer Ordnung jenseits des Repräsentierbaren: Signum der Uneindeutigkeit, Signum des Zwischenraums und der theoretischen Intervention. Fonchito ist ein Kind und trägt doch schon die Züge eines Erwachsenen; mal erscheint er als Engel, dann wieder als Teufel; mal fungiert er als Vermittler, mal als Störenfried in der Beziehung zwischen Doña Lukrezia und Don Rigoberto. Bildet er einerseits “das Telos dialektischer Modelle, so gefährdet andererseits [seine] andauernde Präsenz die Fiktion bruchloser Übertragungen” (Breger/Döring 1998: 2). Kommunikationstheoretisch gesprochen ist der Dritte das Störgeräusch, welches die Kommunikation allererst am Laufen hält:

“Gegeben seien zwei Stationen und ein Kanal. Sie tauschen, wie man sagt, Nachrichten aus. Wenn die Beziehung glückt, perfekt, optimal, unmittelbar, dann hebt sie sich als Beziehung auf. Wenn sie da ist, existiert, so weil sie mißlungen ist. Sie ist nur Vermittlung. Die Relation ist die Nicht-Relation.

Und eben dies ist der Parasit. [...] Der Parasit ist das Sein der Relation. Er ist für sie notwendig, unvermeidlich, wegen der Umkehrung der Kraft, die ihn auszuschließen trachtet" (Serres 1981: 120).

So wird Fonchito einerseits von den Liebenden berufen, um das "Mysterium der Dreieinigkeit" (Vargas Llosa 1993: 134), die 'Heilige Familie' zu beglaubigen und das Begehren der Eheleute zu steigern. Andererseits muß er aber aus der dyadischen Konstellation ausgestoßen werden, da er ihr Störenfried ist. Als Instanz des Dritten führt Fonchito in das Reich der Fiktion, des Phantasmas, die Dimension des Zeichens, den Signifikanten ein. Deshalb erscheint er auch als Verfasser der geheimen Aufzeichnungen. Man kann also schlußfolgern, daß in der dämonischen Figur des kleinen Alfonso, die der Roman gleichermaßen auswie einzuschließen versucht, Vargas Llosas Erzählverfahren Gestalt annimmt, personale Umriss erhält.¹⁶ Daß Fonchitos Rede, seine Aufzeichnungen sich zwischen Lüge und Wahrheit bewegen, daß nicht klar zu entscheiden ist, ob sie aus puren Erfindungen bestehen oder eine Realität beschreiben, deutet doch endgültig darauf hin, daß der Roman selbst ein Maskenspiel treibt, indem er seine eigene Referentialität untergräbt, sich gewissermaßen entzieht. Vargas Llosa macht kenntlich, daß der Versuch, eine expansive "Sprache der Liebe" zu kreieren,¹⁷ die durch unmittelbare sinnliche Präsenz bestechen will, sich zwangsläufig ihren eigenen Voraussetzungen unterziehen muß. So erhält die sanktionierende Macht von Sprache doch nicht zuletzt in Rigobertos Zensur des Aufsatzes von Fonchito ihre symbolische Manifestation:

"Weißt du, daß ich dieses 'Lob der Stiefmutter' gerne lesen würde?' 'Natürlich, Papilein.' Das Kind war begeistert. Es sprang auf und stürmte los. 'Dann kannst du mich korrigieren, wenn ein Fehler drin ist'" (Vargas Llosa 1993: 171).

¹⁶ Im Sinne der rhetorischen Figur *Prosopopöie*, die, verstanden als Fiktion einer Anwesenheit, dem Text "Stimme oder Gesicht verleiht". Vgl. hierzu de Man (1993: 131-182).

¹⁷ Vgl. Barthes' *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1988). Mit dieser enzyklopädieähnlichen Zusammenstellung von Elementen einer Art Topik der Liebesbeziehung gelingt es Barthes, den scheinbar untrüglichen Gefühlszustand 'Liebe' als sprachliche Erzeugung von Affekten, als Liebescode zu decouvrieren.

Wenn Vargas Llosas Roman aber das Symbolische dort erzeugt, wo seine sanktionierende Kraft in Erscheinung tritt – nämlich in der Zensur – bewahrt sich Batailles Theorie einer Transgression, die als höchste Affirmation des Gesetzes erscheint.

Bibliographie

- Barthes, Roland (1964): "Strip-tease", in: Ders.: *Mythen des Alltags* (deutsch von Helmut Scheffel), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1974): *Sade, Fourier, Loyola* (aus dem Französischen von Maren Sell und Jürgen Hoch), Frankfurt/Main: Fischer.
- (1988): *Fragmente einer Sprache der Liebe* (übersetzt von Hans-Horst Henschen), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1992): *Die Lust am Text* (aus dem Französischen von Trautgott König), Frankfurt/Main: Fischer.
- Bataille, Georges (1974): *Der heilige Eros* (mit einem Entwurf zu einem Schlußkapitel; übersetzt von Max Hölzer, überarbeitet von Erika Höhnisch), Frankfurt/Main: Ullstein.
- (1981): *Die Tränen des Eros* (mit einer Einführung von Lo Luca und unveröffentlichten Briefen Batailles; aus dem Französischen von Gerd Bergfleth), München: Matthes und Seitz.
- Behrens, Rudolf/Roland Galle (Hrsg.) (1995): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Bettinger, Elfi/Julika Funk (Hrsg.) (1995): *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin: Schmidt.
- (1996): "Weiblichkeit als Maskerade und der Fetisch Phallus", in: *Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie* 13 (Fetisch Frau) (Tübingen): 31-53.
- Bischof, Rita (1984): *Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne* (mit einem Vorwort von Elisabeth Lenk), München: Matthes und Seitz.
- (1995): "Georges Batailles *La littérature et le mal*", in: Rolf Günter Renner/Engelbert Habekost (Hrsg.): *Lexikon literaturwissenschaftlicher Werke*, Stuttgart: Kröner: 222-223.
- Breger, Claudia/Tobias Döring (Hrsg.) (1998): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Amsterdam: Rodopi.
- Breger, Claudia/Dorothea Dornhof/Dagmar von Hoff (1999): "Gender Studies/Gender Trouble. Tendenzen und Perspektiven der deutschsprachigen Forschung", in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge IX, 1 (Bern): 72-113.

- de Man, Paul (1993): "Autobiographie als Maskenspiel", in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen* (hrsg. von Christoph Menke), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1990): *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris: Réunion des musées nationaux [deutsch 1997: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* (hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Wetzel; aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzel), München: Fink.
- Forgues, Roland (1983): "La especie humana no puede soportar demasiado la realidad", in: Michel Moner: *Les Avatars de la première personne et le moi balbutiant de "La tía Julia y el escribidor"*, Toulouse: Université de Toulouse-LeMirail: 65-80.
- Foucault, Michel (1988): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt/Main: Fischer.
- (1991): "Zum Begriff der Übertretung", in: Ders.: *Schriften zur Literatur* (aus dem Französischen von Karin von Hofer und Anneliese Botond), Frankfurt/Main: Fischer: 69-89.
- Freud, Sigmund [1910] (1982): "Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung", in: *Studienausgabe*, Band VI, Frankfurt/Main: Fischer: 205-213.
- [1915] (1982): "Triebe und Triebsschicksale", in: *Studienausgabe*, Band III, Frankfurt/Main: Fischer: 75-102.
- [1919] (1982): "Das Unheimliche", in: *Studienausgabe*, Band IV, Frankfurt/Main: Fischer: 241-274.
- [1924] (1982): "Der Untergang des Ödipuskomplexes", in: *Studienausgabe*, Band V, Frankfurt/Main: Fischer: 243-251.
- [1925] (1982): *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds*, in: *Studienausgabe*, Band V, Frankfurt/Main: Fischer: 253-266.
- [1927] (1982): "Fetischismus", in: *Studienausgabe*, Band III, Frankfurt/Main: Fischer: 379-388.
- [1933-1934] (1982): "Die Weiblichkeit", in: *Studienausgabe*, Band I, Frankfurt/Main: Fischer: 544-565.
- (1982): *Schriften zur Kunst und Literatur*, in: *Studienausgabe*, Band X, Frankfurt/Main: Fischer.
- Goetz, Rainald (1988): *Rave. Erzählung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Irigaray, Luce (1980): *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* (aus dem Französischen von Xenia Rajewsky, Gabriele Rieke, Gerburg Treusch-Dieter und Regine Othmer), Frankfurt/Main: Fischer.

- Lacan, Jacques (1987): "Der Partialtrieb und seine Kreisbahn", in: Ders.: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar IX*, Weinheim/Berlin: Quadriga: 182-195.
- (1991): "Eine Lettre d'Amour", in: Ders.: *Encore. Das Seminar XX*, Weinheim/Berlin: Quadriga: 85-96.
- Öhlschläger, Claudia (1996): *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*, Freiburg i. Br.: Rombach.
- (1996a): "Rhetorik einer Agonie der Schaulust, Georges Batailles Geschichte des Auges (Histoire de l'œil, 1967)", in: Dies.: *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*, Freiburg i. Br.: Rombach: 222-236.
- (1999): "Die Macht der Bilder. Zur Sprache des Imaginären in Joseph von Eichendorffs *Die Zauberei im Herbst*", in: Günther Oesterle (Hrsg.): *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg: Königshausen und Neumann (im Druck).
- Öhlschläger, Claudia/Birgit Wiens (Hrsg.) (1997): *Körper-Gedächtnis-Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin: Schmidt.
- Pagel, Gerda (1991): *Lacan zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa, Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1995): "Bataille – und Foucault – in Miraflores. Zu Mario Vargas Llosas *Elogio de la madrastra* (mit einem Exkurs über Italo Calvino)", in: Rodolf Behrens/Rolland Galle (Hrsg.): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg: Königshausen & Neumann: 233-249.
- Schütte, Wolfram (1989): "Ein bravouröses Kunststück über alles und nichts. Der peruanische Präsidentschaftskandidat Vargas Llosa als Erotiker", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.08. 1989.
- Serres, Michel (1981): *Der Parasit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Vargas Llosa, Mario (1991): "Lob der Stiefmutter – Ein Gespräch über den erotischen Roman", in: Thomas M. Scheerer: *Mario Vargas Llosa, Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp: 163-171.
- (1992): *Geheime Geschichte eines Romans* (aus dem Spanischen von Elke Wehr), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1988] (1993): *Lob der Stiefmutter* (aus dem Spanischen von Elke Wehr), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1997): *Die geheimen Aufzeichnungen des Don Rigoberto* (aus dem Spanischen von Elke Wehr), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Weissberg, Liliane (Hrsg.) (1994): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/Main: Fischer.